

# Revista de Antropología Experimental

nº 14, 2014. Texto 6: 83-96.

Universidad de Jaén (España)

ISSN: 1578-4282  
Deposito Legal: J-154-2003

<http://revista.ujaen.es/rae>

## LA IMAGEN COLONIAL: Colonialismo, etnocentrismo y dominación cultural en Asia

**Jesús MEJÍAS LÓPEZ**

Museo Etnográfico de Talavera de la Reina (España)  
[correo@jesusmejias.es](mailto:correo@jesusmejias.es)

### THE COLONIAL IMAGE: Colonialism, ethnocentrism and cultural domination in Asia

**Resumen:** Este artículo trata de establecer una primera aproximación a las producciones fotográficas en Japón y China durante el siglo XIX. El análisis de las lógicas culturales subyacentes a dichas fotografías permite comprender algunas claves de dichas representaciones visuales. Los principios propios de la ideología colonial imponen los patrones occidentales dominantes que encuentran en la fotografía un medio de expresión tremendamente eficaz. El fin último de este trabajo, es precisamente desvelar dichos principios a través del análisis comparativo de las fotografías chinas y japonesas de la época.

**Abstract:** This article attempts to establish a first approach to productions shooting in Japan and China during the nineteenth century. The analysis of the cultural logic underlying those photographs to understand some of these key visuals. The main characteristic of the colonial ideology imposed by the dominant Western patterns found in photography a tremendously effective means of expression. The ultimate goal of this paper is precisely to reveal these principles through comparative analysis of Chinese and Japanese pictures of the time.

**Palabras clave:** Antropología Visual. Fotografía. Asia. Colonialismo  
Visual Anthropology. Photography. Asia. Colonialism

## Introducción

Este trabajo es fruto de la reflexión sobre la teoría y la práctica de la fotografía en Asia Oriental durante el siglo XIX. Reflexiones surgidas, en la mayoría de los casos, a la luz de investigaciones antropológicas, de visitas a exposiciones o lectura de monografías sobre fotografía asiática; pero también, fruto de múltiples visitas, lecturas, discusiones y sobre todo ‘miradas’, si se quiere antropológicas, de las producciones fotográficas en China y Japón durante el siglo XIX. El presente artículo persigue establecer una primera aproximación al trabajo que los pioneros de la fotografía en Asia –fundamentalmente occidentales– realizaron en la sociedad China y japonesa. El interés de este trabajo radica en las posibilidades que ofrece las materializaciones fotográficas para comprender la dialéctica cultural que se produce entre oriente y occidente. Es decir, el análisis antropológico de esta producción fotográfica persigue explicar las pautas y las lógicas culturales que subyacen a dichas manifestaciones. Se trata de entender la utilización de la fotográfica como fuente de documentación social que permite observar las lógicas socioculturales implícitas en el momento de transición que va de las décadas finales del siglo XIX a principios del XX. Sin lugar a dudas, y como señala Goodwin, la fotografía se ha constituido precisamente en uno de esos códigos culturalmente construido:

“La habilidad para ver un acontecimiento como algo significativo no es un proceso psicológico transparente, sino una actividad socialmente situada, que se lleva a cabo con éxito gracias a la movilización de una amplia gama de prácticas discursivas históricamente constituidas.” (Goodwin, 1994: 606).

Como se podrá observar a lo largo del presente artículo, la representación de la imagen fotográfica está determinada culturalmente encontrando su máxima expresión en la propia representación iconográfica. En este sentido, el mirar antropológico ha orientado su atención sobre las manifestaciones visuales que los hombres han producido como símbolo y representación social (ver Ardevol, 2004).



**FOTOGRAFÍA 1: R. VON STILLFRIED-RATENICZ. El estudio de Stillfried. 1870. Albúmina. Extraído de BENNET, T. (2006): *Photography in Japan 1853-1912*. Tuttle Publishing. Singapur.**

Susan Sontang en un ensayo clásico sobre el sentido de la fotografía señala que una fotografía no es la realidad, es una representación de la realidad (Sontang, 2007). Más allá de profundizar en la semiótica de la imagen visual, considero que las fotografías fueron hechas por alguien con alguna intención, razón por la cual pueden ser usadas e interpretadas de múltiples maneras. Como sugieren algunos antropólogos, una foto puede ser un objeto de arte, un ítem de una investigación etnográfico, una reliquia familiar o todo ello al mismo tiempo. Desde mi punto de vista, es en esta multidimensionalidad en la que tenemos que observar las posibilidades de análisis de las fotografías. Por otra parte, Roland Barthes señala que toda fotografía es un certificado de lo presencial, por lo que el retrato fotográfico sería el certificado de presencia del individuo, el documento que legitima socialmente, la constatación incluso de nuestra existencia. Es decir, la imagen visual ha comenzado a adquirir el mismo nivel de relevancia de otros “soportes de la memoria”, como la escritura (Barthes, 1981).

Por otra parte, los planteamiento de la antropología simbólica entienden la imagen como una relación, un vínculo. No hay por tanto una relación entre signo y significado que le otorga significación; es la vivencia y la experiencia la que otorga sentido a la imagen. En este sentido, la profesora Ardevol entiende la representación visual como:

La cosificación de una mirada cuyo sentido sólo es posible averiguar a partir de su relación con las prácticas sociales y a partir del conocimiento de su contexto cultural. Es así el modo en que las representaciones visuales nos informan y nos iluminan sobre el sentido y la significación social de su producción (Ardevol, 2004:28).



**FOTOGRAFIA 2: MILTON M. MILLER. Esposa de un Mandarin de primer rango vistiendo el qipao. 1861-1864. Albúmina. Extraído de WORSWICK, C. (2008) : Sheying, Sombras de China 1850-1900. Turner. Madrid.**

Por lo tanto, se puede considerar la fotografía como representación simbólica de las relaciones y estructuras sociales de Asia Oriental en el siglo XIX. Es decir, el análisis de las fotografías permite ver no sólo las relaciones entre el fotógrafo y los fotografiados, sino también los vínculos e interacciones que se producen entre las personas que componen la fotografía.

### **Fotografía y sociedad en Asia: China y Japón en la segunda mitad del siglo XIX claves socioculturales**

La fotografía no se puede sustraer al contexto social donde se produce. Por esta razón es necesario establecer un análisis que permita identificar las claves sociológicas que definen la realidad en China y Japón a finales del siglo XIX y principios del XX. Se trata de identificar tanto los valores occidentales latentes asociados a las manifestaciones fotográficas, como profundizar en la comprensión de las lógicas específicas que permiten analizar las fotografías en China y Japón como representaciones sociales. A través de un análisis comparativo de los rasgos sociales, económicos, políticos y culturales de las citadas sociedades asiáticas se pretende obtener un marco para la comprensión contextual de las producciones fotográficas analizadas. Este planteamiento comparativo permite establecer elementos diferenciales que facilitan la comprensión de las diferencias observadas en las producciones fotográficas de los dos países. No hay que olvidar que las fotografías son representaciones sociales subjetivas de la realidad cultural que retratan.

El análisis de las estructuras sociopolíticas de China y Japón plantea una dicotomía que sin embargo se explica en términos sustancialmente diferentes para uno y otro país. En primer lugar, en los dos casos el conflicto social está detrás de la situación social que domi-



**FOTOGRAFIA 3: KUSAKABE KIMBEI. Samuráis armados. 1890. Albúmina coloreada a mano. Japón. Fotografía del siglo XIX. Museo Oriental de Valladolid. Catálogo IV. (2001)**

naba la escena durante buena parte del siglo XIX. Pero son conflictos de naturaleza y lógica sustancialmente diferentes. Mientras que en el caso de China el enfrentamiento contraponía los intereses de los burócratas ilustrados frente a las clases más desfavorecidas. En el caso japonés el conflicto social remitía a parámetros prácticamente medievales. El enfrentamiento del campesinado con el gobierno cuasi feudal de los señores se fue acentuando a lo largo de todo el siglo XIX.

Un segundo elemento que es necesario traer a colación hace referencia a la contraposición entre tradición y modernidad que se produce en ambas sociedades a lo largo del período estudiado. En mi opinión, en ambos países está latente esta contraposición; sin embargo la manera de enfrentar la dicotomía tradición versus modernidad y la diferente respuesta política difiere sustancialmente en ambos casos. No obstante, es importante considerar esta oposición lógica a la luz de las relaciones que ambos países mantienen con occidente.

La solución japonesa va a ser un proyecto de ‘revolución’ constitucional que permite solucionar aparentemente los problemas estructurales tanto internos como externos. La restauración Meiji encarna esta solución para salvar la contraposición entre tradición y modernidad anteriormente expresada. El caso Chino es sustancialmente distinto, las relaciones productivas como prolongación de la estructura social, que se extendía también a las relaciones con las potencias extranjeras, dio lugar a un modelo de superioridad que promovió el enfrentamiento militar con occidente. La primera guerra del opio significó el fracaso del proyecto Chino y de su modelo sociopolítico a la hora de resolver las contradicciones inherentes a la dicotomía tradición modernidad. Desde esta perspectiva, comparto lo expresado por Buckley Eby cuando señala que:

Parece que nada le salía bien a China a finales del siglo XIX. Primero, vio que Japón tenía éxito donde ellos habían fracasado y ahora se había convertido en una amenaza para China... Japón se había embarcado en un país capaz de defenderse de las potencias occidentales (Buckley Eby 2009: 322).

Como se desprende de la aportación de la anterior autora, los diferentes modelos seguidos por cada uno de los países a la hora de resolver las contradicciones de la estructura sociopolítica significó la reordenación del orden geopolítico de la zona. El imperialismo japonés aparecía en escena frente a la impotencia y el fracaso Chino.

### **Fotografía y dominación cultural en Asia**

La relevancia social y cultural de la fotografía en Asia durante la segunda mitad del siglo XIX se explica a través de las relaciones de dominación política establecidas entre las metrópolis y las colonias. Misioneros, comerciantes, antropólogos, militares, fueron los vehículos que la lógica imperialista occidental utilizó para la introducción de la fotografía en Asia oriental. Se enviaron fotógrafos a documentar los lugares más lejanos del planeta, en estos apartados sitios se abrieron numerosos estudios fotográficos que, en ocasiones, cumplían una doble función: por un lado, fotografiar a la burguesía local, a los colonos, a los misioneros, a los marineros y a los militares que estaban de paso; y, y por otro, fotografiar tipos locales para que viajeros y turistas pudieran adquirir estas imágenes (Naranjo 2006:13).

La aparición y posterior expansión de la fotografía en China y Japón es fruto de un determinado proceso histórico –colonialismo– que implica una determinada visión ideológica –etnocentrismo– cuya expresión más relevante se traduce en un intento más o menos afortunado de imponer los valores dominantes de la sociedad occidental –dominación cultural–. Por lo tanto, este triple proceso: político, ideológico y cultural define las claves que explican la utilización de la fotografía como representación social en Asia Oriental durante la segunda mitad del siglo XIX.

El colonialismo responde a un esquema de dominación política, económica, militar, social y cultural de las sociedades periféricas del momento por parte de una potencia occiden-

tal. Desde mi punto de vista, la fotografía –al igual que otras disciplinas– se convirtió en un instrumento al servicio del poder colonial. En primer lugar, la técnica fotográfica permitió profundizar en el conocimiento de las sociedades dominadas. Es decir, como la antropología, la fotografía permitió acceder a la comprensión de las culturas de los pueblos colonizados. Desde este conocimiento, el poder político dominante activo mecanismos y resortes de control político para dotar de estabilidad al nuevo sistema.



**FOTOGRAFIA 4: GRABADO TRADICIONAL UKIYO-E. 1870. Extraído de BURNS & BURNS (2006): *Geisha, a photographic history 1872-1912*. PowerHouse books. Nueva York.**

Por otra parte, y como se desprende del análisis de los materiales fotográficos, la producción del discurso fotográfico durante el siglo XIX en China y Japón correspondió fundamentalmente a figuras y actores sociales propios de la dominación colonial imperialista: misioneros, comerciantes, militares, políticos, viajeros,... construyeron mayoritariamente la imagen fotográfica de las sociedades orientales durante el período colonial. La eficacia simbólica de la imagen coadyuvó a promover la construcción de este tipo de narraciones. La fotografía se convierte en la expresión simbólica de la dominación colonial y perpetuación de los valores asociados al estatus quo del imperialismo extranjero.

La ideología etnocéntrica que dominaba el pensamiento y la cultura de las potencias europeas del diecinueve encuentra en la representación fotográfica un excelente vehículo para transmitir la ideología dominante basada en la superioridad cultural de occidente frente a los pueblos ‘barbaros’ colonizados. Es decir, no se puede olvidar que la fotografía es un invento occidental y que como tal se entiende bajo los valores propios de la sociedad europea del siglo XIX. Sin ser totalmente consciente de ello, la fotografía se convirtió en un instrumento de legitimación del imperialismo colonial a través de un doble proceso de comunicación cuyos receptores finales eran tanto las colonias como la sociedad de la metrópoli.

Por ejemplo, el discurso visual de los relatos fotográficos del siglo XIX en Japón pero sobre todo en China, subrayan la diferencia, lo extraño y lo exótico revelando la lógica etnocéntrica del fotógrafo, que muestra una realidad distinta y desconocida para los occidentales. Además, las fotografías realizadas en este período histórico reproducen los valores y patrones culturalmente aceptados para la construcción del discurso visual en la sociedad dominante, por lo tanto responden a los criterios y valores visuales occidentales. El propio dominio de la técnica fotográfica delataba esa superioridad de conocimiento de una sociedad supuestamente más desarrollada que los pueblos colonizados. La fotografía significó

modernidad, pero sobre todo occidentalización frente a otras representaciones visuales que encarnaban los valores tradicionales propios del orientalismo. Es decir, la fotografía como herramienta de socialización que permitía transmitir los valores occidentales a las culturas tildadas como primitivas por los discursos decimonónicos. Además, la imagen resultaba mucho más eficaz que la palabra escrita para socializar a las culturas colonizadas en los valores, patrones, costumbres y creencias de la metrópoli.

El etnocentrismo que domina el discurso fotográfico sobre China y Japón durante el siglo XIX significa de hecho un instrumento al servicio de la dominación cultural que pretende más o menos veladamente establecer resortes de aculturación sobre los pueblos dominados. Se puede concluir por tanto que, la introducción de la fotografía en Asia fue un instrumento más al servicio de las potencias occidentales en el proceso de colonización. Detrás de esta estrategia se esconde un patrón no sólo de control y dominación política, sino también de dominación cultural.



**FOTOGRAFIA 5: ANONIMO. Geisha Holding Cherry Blossom. 1885. Albumina colorada. Extraído de BURNS & BURNS (2006): Geisha, a photographic history 1872-1912. PowerHouse books. Nueva York**

### **Japón, la mirada desde dentro**

A principios del siglo XIX Japón mantenía una situación social, política, económica, ... que podríamos comparar al modelo feudal europeo durante la edad media. Al igual que en buena parte de los países de Asia oriental la llegada del 'extranjero' —es decir el contacto con occidente— supuso un fuerte choque cultural que en algunos casos evidencio las contradicciones del sistema. El extranjero significaba la modernidad frente a lo tradicional autóctono. Pero occidente podía resultar peligroso. Varias claves se esconden detrás del impacto real que supuso para Japón la llegada de los occidentales.

El carácter periférico de Japón en el área de influencia China, permitió encontrar en occidente otro modelo, otro centro cultural de referencia que le permitió soltar lastre respecto de la dominación cultural China. La aceptación de la reproducción técnica de imágenes mediante la fotografía fue sólo uno de los exponentes de este nuevo referente cultural que significó para Japón la modernidad occidental.

Por otra parte, occidente puso de manifiesto las contradicciones estructurales de la organización sociopolítica del *Bakufu*. De alguna manera, las relaciones con los extranjeros sirvieron como vehículo y catalizador del cambio. Paradójicamente, la restauración Meiji





**FOTOGRAFIA 6: LEONE NANI. Entre el imperio y la república. Albúmina. Extraído de Lost China, the photographs of Leone Nani. Skira Editore. Milán.**



**FOTOGRAFIA 7: RAIMUND VON ESTILLFRIED. Luchadores de Sumo y árbitro. 1870. Albúmina coloreada a mano. Extraído de BONNEVILLE, P. (2006) : La photographie japonaise sous l'ère Meiji (1868-1912). Les éditions de l'Amateur. Paris.**



-bandera del modelo de transformación japonesa durante el último tercio del XIX- no abrió el camino hacia una democracia real, sino más bien al contrario, hacia un nuevo modelo de autoritarismo. La constitución Meiji fue un intento de transformación política y social como modelo de transición hacia la modernidad. Detrás de este planteamiento se esconde una suerte de estrategia adaptante (político cultural) como respuesta al contacto con occidente, que larva un incipiente nacionalismo-imperialismo. El choque cultural supuso un fuerte rechazo hacia el occidental. Pero al contrario que en otros países de la zona, este rechazo coadyuvo al reforzamiento de la identidad cultural propia produciendo un profundo sentimiento de adscripción nacional. Es decir, la respuesta japonesa al occidente implicó el surgimiento del nacionalismo nipón como mecanismo cultural de rechazo al 'otro' occidental. Este elemento antropológico explica en buena medida la política exterior seguida por Japón durante buena parte del siglo XIX y XX.



**FOTOGRAFIA 8: FELICE BEATO. Takou, interior del fuerte norte a la entrada de las tropas francesas. 21 de Agosto de 1860. Albúmina. Felice Beato en China: Photographier la guerre en 1860. Museo de historia natural y etnografía del Lille. (2005)**

La fotografía en Japón durante la segunda mitad del siglo XIX difícilmente se puede entender sin este proceso de transformación social que significa la revolución Meiji. Es decir, si en China la situación colonial define la representación fotográfica en Japón será esta revolución dirigida la que permita explicar los significados culturales de las fotografías. La revolución Meiji intentaba dar una respuesta a las tensiones sociales y a la contraposición entre tradición y modernidad. Se trataba de integrar lo moderno y lo tradicional y también oriente con occidente para crear la nueva sociedad japonesa. Siguiendo con esta línea argumental, y como se puede observar en las anteriores imágenes, las fotografías coloreadas japonesas dan continuidad a las tradiciones de representación visual en la sociedad nipona. Es

decir, la moderna técnica fotográfica se integra dentro del sistema cultural de representación visual de la sociedad japonesa. De tal manera que la utilización del color en la fotografía da continuidad a las técnicas de coloración de los grabados tradicionales.

A diferencia de China, en Japón la fotografía alcanza una rápida popularidad extendiéndose por todo el país. El nacimiento de muchos estudios fotográficos japoneses evidencia este proceso. Si en China la representación fotográfica está dominada por extranjeros, en Japón fue rápidamente incorporada por los propios japoneses que pronto dominarían los aspectos técnicos de la fotografía. La técnica fotográfica en Japón presentaba una singularidad que la diferenciaba claramente de las producciones fotográficas tanto occidentales como asiáticas. Uno de los rasgos distintivos de la fotografía japonesa del siglo XIX es la utilización del color. La fotografía coloreada manualmente es imprescindible en las realizaciones fotográficas japonesas decimonónicas. Dicha circunstancia contrasta con la práctica inexistencia de esta técnica en la fotografía china y el carácter esporádico de la misma en la fotografía occidental del momento. La utilización del color no se puede interpretar desde una óptica occidental como un signo de modernidad, al contrario implica una continuidad de la representación visual del arte japonés. Este recurso entronca claramente con la dimensión estética de la fotografía japonesa. La proliferación de equipos de pintores que coloreaban las fotografías alcanzó a prácticamente a todos los fotógrafos que trabajaban en Japón.

Detrás de este planteamiento se esconde una lógica distintiva de apropiación nacional del dominio técnico. Se trata de instrumentalizar el conocimiento y el modelo cultural occidental para que Japón logre la suficiente autonomía que le permita volver a encastrarse en sus valores tradicionales. El sentimiento nacionalista y la occidentalización japonesa era una huida hacia delante cuya lógica esconde la necesidad de perpetuar los valores de su cultura 'nacional tradicional'.

Por lo tanto, la popularización e integración de la fotografía en la sociedad japonesa favoreció, en mi opinión, el etnocentrismo nipón (una visión fotográfica desde dentro) que refleja una dominación más ideológica que colonial. El sueño imperialista y nacionalista se puede explicar en parte como fruto de este proceso de dominación.

### **La China perdida: fotografías occidentales en la China imperial**

En China la relación con los extranjeros occidentales era de rechazo. Esta posición obedecía a la supremacía económica de la potencia asiática y a que se entendía dicha relación en términos económico comerciales. En este período se seguía con el tradicional sistema tributario para entender las relaciones con occidente. Desde esta perspectiva la lógica de interacción suponía de facto la preponderancia de China sobre el resto de países. La lógica que está detrás de este planteamiento esconde una racionalidad económica-imperialista que determina las relaciones con occidente en términos productivos basado en el intercambio comercial dominado de la dinastía manchú. En definitiva, y frente al caso japonés ya explicado, este fue el modelo chino para enfrentarse a la dominación extranjera.

La representación fotográfica de China durante el último tercio del siglo XIX revela esta relación. La contraposición entre los intereses de las potencias extranjeras y la ideología dominante en los últimos estertores de la China imperial. Un somero análisis del discurso fotográfico de la época revela este enfrentamiento. Por ejemplo, Los temas relacionados con aspectos estratégicos dominan las instantáneas occidentales sobre China.

En este contexto, el enfrentamiento militar con occidente por los recursos económicos era prácticamente inevitable. La guerra de base económico-productiva iba a significar no sólo la derrota militar a manos del imperio británico sino también el fracaso del modelo Chino para enfrentarse al reto del choque cultural con occidente. La primera guerra del opio y el posterior tratado de Nanjing es la evidencia del fracaso chino. A partir de ese momento, occidente tiene cada vez una mayor presencia en todos los ámbitos de la sociedad China. La



**FOTOGRAFIA 9: ANONIMO. Hombres practicando el JIU-JITSU. 1890. Albúmina coloreada. BONNEVILLE, P. (2006) : La photographie japonaise sous l'ère Meiji (1868-1912). Les éditions de l'Amateur. Paris.**

representación visual del conflicto bélico con occidente va a ocupar un papel central en la producción fotográfica sobre China. Cabe destacar el trabajo realizado por Felice Beato en 1860, uno de los primeros ejemplos de la historia del fotoperiodismo de guerra.

El segundo gran reto para la china del siglo XIX fue como atajar los conflictos internos que comenzaron a evidenciar las contradicciones estructurales durante buena parte del siglo. Ya durante el siglo XVIII se habían vislumbrado las primeras manifestaciones de enfrentamientos internos: La rebelión de Loto Blanco. Durante el siglo XIX este proceso se acentúa de manera creciente. China tuvo que afrontar dos grandes retos durante este período: la respuesta hacia el extranjero y los conflictos internos. En todo caso hay que señalar que la llegada de los occidentales no significó la quiebra del sistema sino que operó como catalizador para acelerar los procesos de cambio internos. En este sentido, comparto la tesis propuesta por Sontag cuando señala que: *“Los límites impuestos a la fotografía en China sólo reflejan el carácter de su sociedad, unificada por una ideología de conflictos categóricos e incesantes.”* (Sontag 2007:243).

La representación visual de las sociedades de Asia Oriental durante el último tercio del siglo XIX y principios del XX encontró en la fotografía un instrumento eficaz para reflejar la realidad histórica, sociológica y antropológica del momento. Pero desde mi punto de vista, la fotografía no sólo ayuda a comprender las sociedades objeto de este trabajo, sino que de una manera mucho menos evidente coadyuvó a construir una realidad antropológicamente determinada.

Es decir, el etnocentrismo europeo –cámara al hombro– ayudó a conformar una realidad exótica y primitiva, de unas sociedades culturalmente distintas de los modelos dominantes occidentales. La abundancia de material fotográfico que muestran las distancias culturales con Europa revela este sesgo cultural. Los pioneros de la fotografía asiática se empeñan en mostrar una y otra vez una realidad marcada por el exotismo.

La formación de estos estereotipos visuales se ha perpetuado en las sociedades occidentales a lo largo del tiempo. Dichos estereotipos han construido y todavía siguen determinando la idea que se tiene de países como China y Japón. Parafraseando a Said, el orientalismo decimonónico se alió con la imagen fotográfica para transmitir una idea euro-etnocéntrica de Asia.

Además este proceso ha tenido continuidad en determinados modelos narrativos cinematográficos. La imagen romántica de Asia ha encontrado en el cine un instrumento de dominación ideológica similar a la fotografía en el siglo XIX. Hollywood se encarga de retroalimentar la imagen estereotipada que aún hoy se tiene sobre Asia y especialmente sobre China.

El discurso fotográfico estudiado ha permitido al antropólogo encontrar datos visuales para entender las relaciones sociales y culturales de países objeto de este trabajo. Como se desprende del análisis de las fuentes documentales las fotografías revelan la tensión social y cultural del período. La representación fotográfica nos muestra el conflicto social fruto tanto de una dominación externa como de las contradicciones internas del sistema.

La tensión oriente-occidente y tradición-modernidad se muestran en el discurso fotográfico de la época. La abundancia de fotografías de marcado carácter militar así como otras que fueron realizadas con una clara intención geoestratégica evidencian un contexto socio-político convulso. No es casual que sea precisamente en ese contexto –la China del siglo XIX– cuando aparece el que hasta hoy es considerado el primer reportaje de fotoperiodismo de guerra.

Las representaciones visuales de la época también muestran las diferentes estrategias seguidas por China y Japón para superar este conflicto exógeno pero también endógeno. El nacionalismo japonés y la transformación cultural de China construyen un discurso fotográfico que muestra las especificidades de cada sociedad para resolver el conflicto tanto externo de dominación política, económica e ideológica, como interno de confrontación entre tradición y modernidad. Por lo tanto, el estudio de estos discursos fotográficos permiten comprender los procesos de cambio cultural que operan en las sociedades coloniales de la época así como entender las diferentes estrategias de adaptación que cada país articuló para enfrentar el reto las transiciones sociopolíticas hacia la modernidad postcolonial.

En definitiva, la fotografía estudiada permite acercarse a la comprensión de los procesos de transición a la modernidad emprendidos por las sociedades China y japonesa en este período histórico. El tránsito de una sociedad tradicional (preindustrial) hacia la modernización va a constituir el proceso de cambio cultural más importante de la historia contemporánea de ambos países.

El análisis de los documentos fotográficos revela la diferente solución cultural seguida por Japón y China para resolver la tensión propia de un proceso de cambio social como este. Mientras la sociedad China enfrenta el problema de tradición-modernidad con el enfrentamiento con occidente que le conduce a una derrota militar y a la pérdida de la hegemonía en Asia Oriental. Japón opta por un modelo de integración endógena que alimenta el nacionalismo-imperialismo nipón que le conduce a un expansionismo militar que desemboca en la derrota de la segunda guerra mundial.

Desde mi punto de vista, estos procesos históricos más amplios que integran estrategias culturales específicas conducen a representaciones fotográficas que décadas más tarde reflejan y sintetizan esta forma de enfrentarse a la transición a la modernidad. La fotografía de la firma del armisticio por el emperador ante Mc Arthur y la mítica fotografía del rostro de Mao ponen el punto y final a una representación fotográfica que comenzó casi un siglo antes.

Por lo tanto se puede concluir que los procesos históricos, sociales y culturales más amplios están estrechamente relacionados con las expresiones sociales y artísticas singulares que reflejan explícita o implícitamente los valores, patrones, pautas de la sociedad de

la época y que en este caso enfrentan categorías culturales que podemos simplificar en los siguientes términos: tradición versus modernidad y oriente versus occidente.

## Bibliografía

- ARDEVOL, E; MUNTAÑOLA, M.  
2004 *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. UOC. Barcelona.
- BARTHES, R.  
1980 *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós. Barcelona.
- BOURDIEU, P.  
2003 *Un arte medio*. Gustavo Gili. Barcelona.
- CARRERA CONDE, M.  
2008 “La mujer en la fotografía Antigua Japonesa.” En Barles y Almazán (eds). *La mujer japonesa. Mito y realidad*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.
- DEBRAY, R.  
1994 *Vida y Muerte de la Imagen*. Paidós. Barcelona.
- EDWARDS, E.  
1992 *Anthropology and Photography 1860-1920*. Yale Univ. Press. New Haven and London.
- FREUND, G.  
1999 *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili. Barcelona.
- GERNET, J.  
2005 *El mundo Chino*. Crítica. Barcelona
- JASCHOK; MIERS Eds.  
1994 *Mujeres y patriarcado chino*. Bellaterra. Barcelona.
- LARA LÓPEZ, E. L.  
2005: “La fotografía como documento histórico artístico y etnográfico: una epistemología” *En Revista de Antropología Experimental*, n5 texto 10, Universidad de Jaén.
- LISÓN ARCAL, J.C.  
1993 “Antropología visual: Un campo abierto”. *En Sociedad y Utopía*, n11. Madrid
- MARZAL FELICI, J.  
2007 *Como se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Cátedra. Madrid.
- NARAJÓ, J.  
2006 *Fotografía, antropología y colonialismo*. Gustavo Gili. Barcelona.
- SONTAG, S.  
2007 *Sobre la fotografía*. Alfaguara. Madrid.
- TAGG, J.  
2005 *El peso de la representación*. Gustavo Gili. Barcelona.
- GOODWIN, C.  
1994 *Profesional Vision*. American Anthropologist. Washington.

## Catálogos fotográficos

- BENNET, T.  
2006 *Photography in Japan 1853-1912*. Tuttle Publishing. Singapur.
- BONNEVILLE, P.  
2006 *La photographie japonaise sous l'ère Meiji (1868-1912)*. Les éditions de l'Amateur. Paris.
- BURNS; BURNS.  
2006 *Geisha, a photographic history 1872-1912*. PowerHouse books. Nueva York.
- WORSWICK, C.

2008     *Sheying, Sombras de China 1850-1900*. Turner. Madrid.

**Catálogos exposiciones**

*Felice Beato en Chine: Photographier la guerre en 1860*. Museo de historia natural y etnografía del Lille (2005).

*Japón. Fotografía del siglo XIX*. Museo Oriental de Valladolid. Catálogo IV (2001).

